



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

"Hechuras del vacío": Dos poemas de María Victoria Atencia.

López Guil, I

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-57968>

Book Section

Published Version

Originally published at:

López Guil, I (2011). "Hechuras del vacío": Dos poemas de María Victoria Atencia. In: López Guil, I; Talens, J. El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 313-327.

CAPÍTULO 9

«Hechuras del vacío»: Dos poemas de María Victoria Atencia

ITZÍAR LÓPEZ GUIL
Universidad de Zúrich

Desde la publicación, en 1976, de *Marta & María*, la poesía atencia-na ha venido manteniendo, entre sus constantes más destacadas, una permanente reflexión sobre la comunicación poética y la naturaleza del acto creador, ya de forma explícita, ya en un nivel de significado menos accesible al lector común.

Dos son los rasgos que con mayor frecuencia han protagonizado este pensamiento autorreferencial y que implícitamente se consideran distintivos de la actividad lírica: la dualidad y la no-racionalidad, caracterizadores tanto del enunciado de los textos como de su enunciación. De hecho, uno y otro han presidido, incluso desde la portada, algunos de los poemarios más emblemáticos de la autora malagueña —*Compás binario* (1984), *El hueco* (2003)— y ocurren con tal asiduidad en sus composiciones, que he creído oportuno valarme de este criterio a la difícil hora de seleccionar, en una obra tan hermosa como extensa, los textos a analizar: «Noche oscura» y «Compás binario», publicados en 1984 en el libro homónimo del segundo poema.

1. Con respecto a la primera característica, ya en 1998 señalaba Biruté Ciplijauskaitė:

Predomina el ritmo binario: una constante yuxtaposición de dos mundos, dos puntos de vista, dos emociones. La dualidad se refleja en los títulos de los libros (*Arte y parte*, *Marta & María*, *Compás binario*), en la estructura de los poemas, generalmente divididos en

dos estrofas cuando hay división, en la disposición de los elementos dentro del poema, en versos bímembres que recuerdan los del Siglo de Oro [...]¹.

Efectivamente, el ritmo dual —estrechamente vinculado a la peculiar concepción de la actividad poética que tiene nuestra autora— subraya la fundamental unidad de la obra atenciana y, a mi modo de ver, pone en entredicho la comúnmente aceptada división en tres períodos². Porque la diferenciación entre las dos últimas etapas, basada en los temas y motivos del enunciado, no parece tener en cuenta la función que éstos cumplen en la poesía atenciana y que, como se afirma en el poema «Febrero» de *El hueco* (2003), es similar: «Siempre / digo las mismas cosas, y yo lo sé. La vida, / mi vida al menos, / se construye sobre repeticiones. Sólo cambian / sus mutuas referencias y auxilios»³. La vida del Yo —de la instancia que late vitalísima en los versos— se construye en ésta y en la mayor parte de las composiciones de Atencia conforme a una misma poética unitaria. Conuerdo con Carnero en que las referencias culturalistas no cumplen en esta poesía un papel diferente del de aquellas que remiten al mundo natural⁴, especialmente al vegetal, una de las isotopías más ricas y frecuentes en la obra atenciana. Es más: creo que una de sus funciones más

¹ Biruté Ciplijauskaitė, «El compromiso alado de María Victoria Atencia», en Sharon Keefe Ugalde (ed.), *La poesía de María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico*, Murcia, Huerga y Fierro, 1998, pág. 43.

² Véase el prólogo de José Luis García Martín a María Victoria Atencia, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1990.

³ María Victoria Atencia, «Febrero», *El hueco*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 95.

⁴ «Determinados elementos del mundo externo o del paisaje, personajes extraídos de la tradición cultural, o las emociones de significado genérico que pueden producir obras de arte (pintura, música), desencadenan un proceso de asociación dotado de analogía afectiva con la propia personalidad, por medio de cuyos componentes se lleva a término lo que, además de una necesidad personal, es la propuesta clave de la poesía contemporánea: decirse el autor a sí mismo sin nombrar directamente ni el yo ni su propia historia. El lenguaje del yo romántico (tan presente en la primera época, hasta 1961) está así omitido en su manifestación más elemental, pero presente en la selección de determinados elementos objetivos desde una perspectiva de resonancias afectivas.

Tal actitud ante el problema de la expresión literaria produce, en autor y lector, una sensación de aparente serenidad y de no reincidencia en los tópicos del lenguaje del yo lírico enfrentado a las permanentes cuestiones propias de la existencia humana. Precisamente, la expresión poética existe gracias a la distancia entre esas cuestiones y su formulación indirecta. De la tensión entre decirse y no nombrarse. Claro que no habría tensión sin doble juego de fuerzas. El poema no existe si el yo del autor no selecciona intuitivamente los disfraces por medio de los cuales se va a expresar ocultándose, como tampoco si el recurso a la no subjetividad lleva tan sólo a la instalación de un

evidentes es la de encarnar, en el espacio exterior al Yo, el resultado del proceso creador por excelencia (en tanto que lo que se evoca son seres creados y sujetos a un tiempo cíclico, estacional), cuya contemplación invita al Yo y al lector a la trascendencia y a la interiorización tanto como una obra artística. Cabe añadir que para Atencia:

Quizás la poesía no sea más que un modo de sustitución por *correspondencias* personalmente halladas y de las que se espera una mayor luz hacia adentro y hacia afuera: de las que se espera un valor trascendido⁵.

Estas «correspondencias» entre lo exterior (la naturaleza, el arte) y lo interior las establece el poema siguiendo una lógica poética que permite trascender uno y otro ámbitos, iluminando, de resultas, ambos. Y si lo natural y lo artístico (acomunados por cuanto de creación tienen y por el particular tiempo que los rige) representan lo de *afuera*, la otra isotopía que puebla estos poemas a menudo es la que alude a lo de *dentro*, esto es, al espacio interior de la casa⁶, en abierta *correspondencia* —por emplear la palabra de Atencia— con el espacio interior del Yo lírico (la alacena o, por ejemplo, la cama, de enorme ocurrencia en una poesía de clara nocturnidad, reivindicadora de la no-racionalidad de la lógica que construye el acto poético). Por eso muchas veces la estructura del poema se configurará como un compás bina-

decorado desprovisto de motivaciones personales» (Guillermo Carnero, «Prólogo», en María Victoria Atencia, *Ex-libris*, Madrid, Visor, 2003, págs. 12-13).

⁵ María Victoria Atencia, «Poética», *Nave de piedra*, Málaga, Col. Tediria I. B. Sierra Bermeja, 1990, pág. 7. La cursiva es mía.

⁶ Esta identificación con la casa la explicita la autora en relación a un poema titulado «Casa de Churriana» (de *Los sueños*, 1976, y luego retomado como «Sueño de Churriana» en *El mundo de M. V.*, 1978), claramente metaliterario:

«Estoy viendo la casa y me estoy viendo en ella: / aunque confusamente, las puertas al cerrarse / hacen caer mis párpados, y sus noches de invierno / sólo son mis pies fríos, y es carne de mi carne / o yo soy piedra de ella, y ella es como una cáscara / pequeña en mi bolsillo, y yo como un estuche / ya vacío de té en su vientre de barco. //

Pero es mi propia casa, o la casa que tuve, / donde escoger manzanas que endulzaran mi boca / y andar con mi muñeca rota por los pasillos / hasta el armario antiguo con hojas catedrales / que guardaba el estiércol para otras sementeras. //

Yo (el yo del poema) me reconozco en la casa y ofrezco una argumentación de sinónimos intercambiables que parten de esa identidad: veo la casa y me veo en la casa, pero me veo como la casa misma, y la novedad de su exposición está en el entrecruzamiento de sus planos: la casa da albergue al yo porque el yo da cobijo a la casa... Esta mutación produce una continua inversión de valores: el yo posee carne y piedra, y la casa posee piedra y carne» (María Victoria Atencia, *Ex-libris*, ob. cit., pág. 67).

rio, como un vuelo de ida y vuelta, un ir y venir, un establecimiento de correlaciones entre lo exterior —natural o cultural, pero enclavado en el tiempo circular de las estaciones o del arte— y el espacio interior del Yo (su cama, su alacena, su casa). En ese sentido, la écfrasis sirve al poema, al igual que la naturaleza, para determinar el segundo movimiento musical en el proceso que realiza el Yo a la hora de crear: el vuelo trascendente de afuera dentro y al revés, vuelo que desde el vacío no-racional de la imaginación revierte en el mejor conocimiento intuitivo tanto de lo exterior al Yo como de su interior.

Este movimiento dual, claramente tematizado en el enunciado, es asimismo el propio de una enunciación que, expresamente y *a priori*, requiere de la participación del lector, pues según Atencia

El poema está escrito para que el lector lo cree también. Hay blancos que son necesarios en la poesía, hay que dejarle espacio al lector. Hay silencios expresamente creados para el otro, para el lector⁷.

La enunciación del poema, por consiguiente, también refleja este compás binario al poner en escena muy frecuentemente la peculiar concepción atenciana de la actividad poética: una búsqueda difícil en lo inefable que, sin embargo, ha de expresarse en palabras (primer movimiento) para después ser recreado por el lector (segundo movimiento). Pero sobre esto volveré más adelante, en el apartado 2.

Pasemos ahora a examinar «Compás binario», título de un poemario que vio la luz en 1984, de toda una sección dentro de dicho libro y de este breve y hermosísimo poema:

COMPÁS BINARIO⁸

Mientras que amor os tuvo en sus manos, gemisteis,
cuerpos jóvenes, seda natural derribada,
belleza irrefragable que contemplaba el tiempo.

Tardasteis largo aliento en coronar la cima
y fuisteis un destello deslumbrante en la noche,
que en la opuesta ladera se apagó bruscamente.

⁷ Daniel Rodríguez Moya, «María Victoria Atencia», *La opinión de Granada* (2004), consultable bajo el siguiente enlace: <http://www.danielrodriguezmoymoya.com/desastre/entrevistas%20a/atencia.pdf> [21. 3. 2009].

⁸ María Victoria Atencia, «Primeros poemas», *Ex libris*, ob. cit., pág. 137.

La dualidad se manifiesta ya en el título del texto, que llama la atención sobre el plano de la expresión, anticipando y destacando su ritmo visual. Musicalmente un compás binario es aquel que se marca en dos unidades temporales, que aquí se corresponden con las dos palabras del título y con las dos estrofas. En un *compás binario compuesto*, cada unidad tiene un número de fracciones múltiplo de tres: es el caso del compás de 6 por 8, aquel que reproduce el poema, y que se marca en dos tiempos de tres fracciones cada uno (las dos estrofas de 3 alejandrinos blancos)⁹. En lo que concierne al plano del contenido, el título prepara al lector al proleptizar la estructuración en dos movimientos, uno por cada estrofa, del tema propuesto en el enunciado.

En el espacio textual de la estrofa 1 se evoca la fase juvenil de un sujeto colectivo *vosotros* interpelado aquí por una voz lírica que no se nombra a sí misma y cuya actitud respecto al desarrollo temporal que relata resulta contemplativa y distante, dado que no se incluye en él. En la estrofa 2 se designan las subsiguientes edades del sujeto mediante la metáfora de la coronación y descenso de una montaña, estableciendo así una reciprocidad semántica implícita entre las etapas de ambos procesos: la juventud ha de entenderse *a posteriori* como la fase de ascenso; el coronar y descender la cima «por la opuesta ladera» figurativizan la madurez, vejez y muerte, no mencionadas explícitamente.

La estrofa 1 comienza presentando una relación causa-efecto entre la acción subordinada —un predicado estativo no permanente¹⁰— y

⁹ Recuérdese que la autora realizó la carrera de piano y sus vastos conocimientos musicales han influido notablemente en su obra, al tiempo que su actividad pictórica, tal y como ella misma pone de relieve en estas declaraciones en las que precisamente hace referencia al poemario homónimo de nuestro texto:

«MVA: Creo que a ella [la pintura] le debo un cierto sentido de la composición, de las distancias, de la indagación de eso que llaman el «punto de fuga» (que en la poesía rara vez es uno solo), del color y de sus gradaciones, del equilibrio entre volúmenes. La pintura me enseñó y sigue enseñándome a mirar, para ver el conjunto como una instantánea manifestación perdurable. Muchos de mis poemas deben a la pintura ese aire como de *flash*.

SKU: ¿Y la música?

MVA: Imagínate: desde la construcción interna de la frase y del poema entero, hasta el valor de cada uno de sus sonidos y de sus silencios. Añade los que se llama «movimiento» en la terminología musical. Uno de mis libros se titula *Compás binario* y he escrito no pocos poemas (los de *música de cámara* y tantos otros) en relación con tu pregunta.», (Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 4 y 5).

¹⁰ Véase Luis García Fernández, «Los complementos adverbiales temporales. La subordinación temporal», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática des-*

la principal: el sometimiento a la pasión amorosa, aquí personificada, es motivo del *gemir* del sujeto, esto es, de la expresión oral y directa de una emoción placentera que se representa auditivamente mediante la genial aliteración en nasales y sibilantes del primer verso (MieNtraS que aMor oS tuvo eN SuS MaNoS, geMiSteiS). El conector temporal *mientras*, en posición inicial, al indicar simultaneidad de dos acciones, mantiene expectante al lector respecto a la segunda, la principal. Se influye así en la percepción de la *duración* del período subordinado, que parece mayor y, por la señalada relación de simultaneidad, también la acción principal se beneficia de este efecto: la permanencia en manos de amor y, de resultas, el gemir del sujeto, pese a los tiempos verbales perfectivos, se perciben como acciones pretéritas que fueron duraderas. Contribuye a subrayar este aspecto la homologación existente entre espacio textual y tiempo vital, ya que se concede a la poetización de la etapa juvenil el mismo número de versos (3) que se emplea para el conjunto de las demás.

Los vv 2-3 designan metonímicamente al sujeto, apelando a su componente físico («cuerpos jóvenes») y modificándolo a continuación mediante períodos apositivos cada vez más extensos que, en el plano de la expresión, logran desacelerar el ritmo versal («Seda natural derribada, / belleza irreprochable que contemplaba el tiempo»). En el plano del contenido, apuntan a una progresiva abstracción del sujeto que, de «cuerpo» vivo, pasa a ser tejido y, por último, una propiedad estética —«belleza»— que, además, se pretende absoluta en tanto que ajena a toda posibilidad de censura («irreprochable»). Nótese también que mediante la metáfora «seda natural» se alude a la parte más externa del sujeto, la piel, en la que será visible en el futuro una relación polémica con el tiempo: aquella que anticipa el participio *derribada*, apuntando a un agente en el movimiento destructor, un movimiento que es descendente —contrario al de la juventud— y que enlaza semánticamente este verso con el último del poema.

El tercer verso, sin embargo, disuelve enseguida esta nota amenazadora imponiendo un ritmo pausado —mediante el empleo del pretérito imperfecto y una mayor extensión como período apositivo— que logra expresar el acto contemplativo que describe: el tiempo, efectivamente, al romperse el flujo versal, parece detenerse en el vacío óptico del espacio interestrófico, de modo que el sentido literal

del enunciado remite también a su enunciación, y la «belleza irreprochable», a la del propio alejandrino. La primera estrofa, por consiguiente, da cuenta, en su sentido figurado, de las transformaciones que realiza el acto de creación sobre el referente extratextual hasta convertirlo en arte, es decir, del proceso que parte desde ese «cuerpo joven» (sujeto a la temporalidad), persiguiendo su expresión en forma de texto-tejido estético, bello, y, finalmente, ajeno al tiempo lineal de la vida.

Se trata ésta —y creo ser la primera en apuntarlo— de una de las técnicas más empleadas por Atencia para enlazar, en su poesía, el significado literal con el metapoético: lograr una o varias coincidencias semánticas entre el enunciado del poema y el acto enunciativo que lo expresa, de modo que el plano del contenido haga referencia a un tiempo a ambos niveles textuales. De hecho, este mismo recurso se utiliza en los versos 4 y 6. En el primero de ellos, la «cima» no sólo remite a la montaña metafórica del sentido literal: visualmente, este verso es también la cumbre de la segunda estrofa. Por ello, el «largo aliento» no puede entenderse exclusivamente como la prolongada juventud del sujeto lírico (sentido literal), sino que alude asimismo al extenso período sintáctico que constituye la fase textual previa a esta cumbre, esto es, a los tres versos de la primera estrofa, al «largo aliento» que implica su lectura (sentido metapoético). Idéntica coincidencia hallamos en el verso 6, ya que el poema termina, se «apaga» bruscamente al igual que la vida de aquellos cuerpos jóvenes a los que se refiere en su sentido literal. Estas homologaciones entre lo que se dice y la propia estructura poemática, también con un ritmo estructural binario de ascenso y de descenso, obliga hábilmente al lector a equiparar el tema del enunciado —juventud, vejez y muerte— con los de enunciación y lectura del texto, revelándole su sentido, que es fundamentalmente metaliterario: el poema es fruto siempre del amor, del deseo de llegar al otro (bien de hacerlo pervivir, escribiéndolo y dejándolo inscrito en un espacio-tiempo cíclico; bien, como lector, buscando la identificación con la instancia que enuncia). Mientras el enunciador / lector escribe o lee, el sujeto del poema vive, gime, comunica, vence al propio tiempo (por ello se dice aquí que lo contempla, asumiendo una posición jerárquicamente superior). Pero también la poesía, en tanto que comunicación, tiene su ladera opuesta, su vejez y muerte, que coinciden con el momento en el que el enunciador o el lector se aproximan al final y acaban su creación o su lectura (la segunda estrofa). El segundo verso de la segunda estrofa hace clara alusión al concepto atenciano de poesía como descubrimiento, como

luz en la noche, pero también a la fugacidad de esa luz, subordinado como está su existir a la escritura/lectura del poema, al tiempo que el enunciador o el lector tarda en cifrar o en descifrar este texto que irremediablemente acaba y deja de brillar en la opuesta ladera, al final de la segunda estrofa (nótese cómo, en el nivel literal del enunciado, la luz se asimila a la etapa de la madurez, no a la de la juventud). La belleza que transmite el poema, aquella que con él se pretende salvar del paso del tiempo, está también sujeta a caducidad, pues termina con el acto de escritura/lectura del poema (si bien se renueva con cada lector que lo hace suyo).

Por último, «Compás binario» es, como toda composición atenciana, un juego de espejos en el que de alguna manera la autora puede acabar reflejándose:

Mi poesía [...] no es mi autobiografía. Lógicamente, mis situaciones personales, mis situaciones biográficas, me llevan a estados de ánimo y a temas que, de otro modo, no se me habrían ofrecido. Generalmente adopto una posición de «como si yo», asumiendo como propia una situación ajena y en ocasiones hasta incompatible conmigo misma, pero que en el poema puedo adoptar, y yo misma me sorprendo al ver luego lo que esa circunstancia ha dado de sí después de sometida a la tensión que el poema supone. Guillermo Carnero ha hablado de una «persistente ocultación —en mi poesía— de las motivaciones reales y biográficas». Es una ocultación que se limita a prescindir de la anécdota. Pero, por un juego de espejos, siempre se me puede ver en el fondo del poema¹¹.

Por eso no me parece aventurado señalar que la oposición amor-luz que se establece entre una y otra estrofa podría estar plasmando, asimismo, las dos etapas poéticas de la autora: la primera, juvenil, en la que la adhesión pasional a la belleza le lleva a expresarse en poemas en los que, según señaló Carnero, prima la articulación directa de un sentimiento¹² y la segunda, propia de su madurez, a la que llega

¹¹ Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones...*, ob. cit., pág. 15.

¹² «Son libros [los de la primera etapa atenciana] cuya característica más evidente es la inmediatez expresiva, la sinceridad directa, la falta de distanciamiento entre el autor y la percepción de los asuntos poéticos. Es la actitud propia del poeta en su primera juventud, cuando todo, en la realidad y en la escritura, es nuevo y deslumbrante; cuando nombrar algo y sumergirse en ello son actitudes parejas. Exaltación vital, percepción de la Naturaleza, evocación de infancia y adolescencia... Todo ello en trance jubiloso, especialmente en el libro de 1953, que se va a quebrar ante la experiencia de

tras el largo aliento de 15 años, y en la que los poemas denotan, como éste, un conocimiento en esa forma de instantánea de luz o *flash* tan cara a la poeta (vid. *supra* nota 9).

2. En cuanto al otro rasgo distintivo de la obra atenciana, la no racionalidad, la autora malagueña realizó estas declaraciones con motivo de la publicación de la que, por ahora, es su última obra, *De pérdidas y adioses* (2006):

Los poetas que escribimos un libro luego no sabemos explicarlo, porque si supiéramos hacerlo lo haríamos en prosa. El tipo de poesía que yo hago muchas veces es inexplicable incluso para mí. Supone una búsqueda en profundidad de nuevos caminos, nuevas vidas, una búsqueda en el universo que a veces es muy difícil. Sólo se puede entender cuando lo escucha o lo vuelve a recrear el que está enfrente del poeta, el lector, y entonces se crea entre los dos algo especial. Algo que está relacionado con el sentimiento más que con el entendimiento. Y para eso se ha creado el poema, para que el lector verdaderamente lo sienta¹³.

En la poesía atenciana la no-racionalidad suele figurativizarse en tanto que *hueco* o *vacío* al que el Yo lírico salta, representándose de este modo la falta de asideros racionales propia del acto creador: en numerosos poemas viene a ser definido como un momento en el que las fronteras entre lo real y el mundo ficcional intuido se diluyen. De acuerdo con cuanto señala Albizu, todo se hace depender entonces de una instancia responsable de la creación y «que el texto considera jerárquicamente superior, [...] de un Yo no-racional, cuya existencia se afirma, pese a no poder explicarla»¹⁴. Se subrayan así implícitamente las limitaciones de la lógica cartesiana, incapaz de dar cuenta cabal de un mundo y de un Yo que sin embargo *son*, existen. El vuelo, la suspensión en el vacío del Yo (a veces sostenido por pájaros), el

la muerte (*Cañada de los ingleses*), Guillermo Carnero, «Prólogo», en María Victoria Atencia, *Ex-libris*, ob. cit., pág. 11.

¹³ Rafael Cortés, «María Victoria Atencia, poeta», *Diario Sur*, 8 de febrero (2006) consultable bajo el siguiente enlace: <http://www.diariosur.es/pg060208/prensa/noticias/Cultura/200602/08/SUR-CUL-250.html> [21. 3. 2009].

¹⁴ Cristina Albizu, «María Victoria Atencia. Febrero», en Dolores Romero López, Itziar López Guil, Rita Catrina Imboden, Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Seis siglos de poesía escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Berna, Peter Lang, 2007, pág. 305.

hueco simbolizando lo infinito sin indagar o la figura del ave sola o en bandada (paloma, mirlo) serán frecuentes en esta segunda etapa de la obra de Atencia, que ha declarado al respecto:

[...] De la poesía sólo sé que no se escribe por razonamiento. [...] Ya escribí que, de una taza, lo que me interesa no son su asa o su cuenco (aunque los describa en mera función de literatura), sino su adentro vacío, que es la representación de un hueco mayor y en el que es preciso adentrarse. Por eso el poema es, como me gusta decir, un salto al vacío. Pero al vacío absoluto, no a un aire circense desprovisto de red, porque eso no pasaría de habilidosa pirueta, aunque quizás mortal¹⁵.

Los poemas de Atencia tematizarán continuamente las distintas fases de esta experiencia del vacío característica del régimen simbólico nocturno¹⁶, a menudo recurriendo al código místico con el cual comparten, claro está, la voluntad de nombrar lo inefable:

Se debe a mi formación, que ha sido desde niña muy religiosa, pero la poesía que escribo tiene que ver más bien con la mística en el sentido de lo que no se comprende, lo incomprendido, lo que no se ve, lo del más allá¹⁷.

De ahí, por ejemplo, el reiterado empleo en la obra atenciana —y en los dos textos elegidos— de un recurso propio, aunque no exclusivo, de dicha escuela poética: me refiero al empleo del artículo determinado con sintagmas nominales que no han sido mencionados previamente con el fin de conferirles un intenso matiz simbólico. Como es sabido, este uso presupone que la existencia de la entidad a la que remite el artículo se debe a un conocimiento compartido del mundo entre quien habla y su interlocutor: un conocimiento que es obvio respecto a «la noche» (ocurre en ambos poemas), pero no respecto a «la cima», en el v 4 de «Compás binario»; o a «la palabra» y a «el aliento»

¹⁵ Discurso de María Victoria Atencia ante la Junta de Andalucía, consultable bajo el siguiente enlace http://www.andaluciajunta.es/SP/AJ/CDA/Ficheros/Archivos-Pdf/Discurso_María_Vitoria_Atencia.pdf [21. 3. 2009].

¹⁶ Véanse Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 210 y Antonio García Berrio, «Día y noche del mito temporal imaginario», *Teoría de la literatura* Madrid, Cátedra, 1994, págs. 505 y ss.

¹⁷ Rafael Cortés, «Los poemas más desgarrados se escriben a los veinte años», *Diario Sur*, 8 de febrero de 2006, consultable bajo el enlace: <http://www.diariosur.es/pg060208/prensa/noticias/Cultura/200602/08/SUR-CUL-250.html> [30.04.2009].

en el v 3 del poema que voy a analizar, «Noche oscura». Nos hallamos ante un texto explícitamente metaliterario, cuyo título reproduce el de una de las más bellas y célebres composiciones de San Juan de la Cruz. Se invita así al lector a participar en un juego comparativo que comienza con la distinción, ya *a priori*, de dos segmentos discursivos: A, que comprende el título de la composición, esto es, lo formalmente idéntico al texto de San Juan, y B, el poema de Atencia, cuya lectura desvelará si esta coincidencia se produce también en el plano del contenido. O, lo que es lo mismo, si la «noche oscura» atenciana posee un sentido similar al del conocido intertexto renacentista, en el que, según declara su autor, la ausencia de luz es venturosa: remite al «estrecho camino» contemplativo —la noche *oscura a los sentidos*— por el cual «pasa el alma para llegar a esta alta y dichosa unión con Dios»¹⁸.

Y, de hecho, en nuestro poema hay semejanzas evidentes con el texto místico, con el que comparte, por ejemplo, la existencia de un sujeto lírico que habla en primera persona y busca de noche la unión amorosa con un Tú. Diferencias básicas son, sin embargo, el repetido rechazo que sufre el Yo y, sobre todo, la puesta en escena de otra acción sucesiva de carácter metaliterario:

NOCHE OSCURA

Quien apiña la noche bajo el embozo, vuelve
a negarme por huésped de su amor cotidiano,
y la palabra —el tenue susurro del aliento,
que apenas significa— con la alondra primera
teje la frágil trama de la desesperanza:
contra sí se debate el que combate a solas.
Amante el más difícil, que hasta el alba persigo:
en tu vacío encuentra mi poema su hechura¹⁹.

El segmento B, el cuerpo del poema, está integrado por una sola estrofa de ocho versos blancos, alejandrinos, el último de los cuales termina en un sustantivo —*hechura*— que rima con el adjetivo del título (*oscura*): mediante esta recurrencia fónica el plano de la expresión pone de relieve el estrecho vínculo establecido entre ambas voces en el plano del contenido, según mostraré más adelante.

¹⁸ Véase San Juan de la Cruz, *Obras de San Juan de la Cruz. Subida y Noche oscura*, P. Silverio de Santa Teresa (ed.), Burgos, Monte Carmelo, 1929, Tomo II, pág. 8 y ss.

¹⁹ María Victoria Atencia, *Ex libris*, ob. cit., pág. 138.

El texto se organiza en dos oraciones complejas de distinta extensión: la primera de ellas comprende los seis versos iniciales y la segunda, los dos últimos. Entre ambas existe un paralelismo sintáctico pero también tipográfico, visual: tras dos puntos catafóricos, una y otra se cierran con un verso —el 6º y el 8º, respectivamente— que contiene una proposición a modo de corolario de lo previamente afirmado. Ahora bien, la aparición de un Tú al que el Yo interpela directamente en los vv 7 y 8 evidencia una importante transformación que nos obliga a distinguir dos macrosecuencias discursivas: B1 (vv 1 a 6) y B2 (vv 7 y 8).

Dentro de cada una, la marca diacrítica de los dos puntos separa la relación de los hechos (B11, vv 1 a 5 y B21, v 7) de la explicación o conclusión que de ellos se extrae (B12, v 6 y B22, v 8).

El subsegmento B11 está constituido por dos proposiciones coordinadas copulativas, pero con un valor consecutivo reforzado por el hecho de que las acciones que refieren son temporalmente sucesivas: la negación de hospedaje amoroso al Yo durante la noche conduce a la tejedura de la trama de la desesperanza «con la alondra primera», antes del alba.

En la primera proposición coordinada el Yo expresa cómo ha sido rechazado por el sujeto de la iterativa acción principal («vuelve a negarme por huésped»): un sujeto que no se nombra sino al que se alude mediante un pronombre relativo sin antecedente, que no remite a una expresión nominal previa; como si escapara a la experiencia común del hombre y no existiese sustantivo capaz de representarlo en el lenguaje, esta instancia será definida por su *hacer*. Y el *hacer* que constituye su identidad en la perífrasis inicial, no es otro que el de oscurecer la noche, acumulándola o apiñándola «bajo el embozo» de las sábanas, en el espacio íntimo reservado a «su amor cotidiano»: un amor del que el Yo no logra gozar, en la ocasión que recoge el poema, por haber sido repudiado (contrariamente a lo que parece ser habitual). Precisamente este rechazo causa «desesperanza», por lo que cabe afirmar que para el Yo la anhelada «oscuridad» —que aquí no llega a producirse— posee la misma connotación positiva del intertexto místico. Pero si allí la ausencia de luz depende del propio Yo y es una premisa necesaria para la unión, en el poema atenciano está indiscutiblemente ligada a la presencia y acción de un Tú-agente en un acto amoroso que no acontece. Por ello, aun cuando el Yo desee esa feliz oscuridad, lo cierto es que la noche desde la que nos habla no llega a apiñarse, a ser «oscura» y «dichosa» en el sentido sanjuaniano. Porque, como señala García Berrio, «la poesía del místico, como en general la de los visionarios

de la noche, no es en rigor poesía nocturna, sino su negación. [...] Un espacio de concreción privilegiada y realísima que [...] se desvanece con la palabra, palanca de la positividad»²⁰.

¿A qué tipo de *oscuridad* apela entonces el adjetivo del título?

De referirse a la noche en la que se ubica el Yo en el poema, el epíteto carecería de la connotación eufórica de su intertexto místico: el título (A) aludiría entonces a una noche disfórica, literalmente oscura justo por no serlo en el sentido sanjuaniano, porque en el poema (B) el Tú-agente no llega a *apiñarla* bajo el embozo.

En cambio este adjetivo poseería un valor positivo si a lo que se apela con A es a la otra acción que acontece en B y que comienza en la segunda proposición coordinada de B11. Su sujeto es *la palabra*, aquí personificada (puesto que teje) y definida en el inciso por el Yo: dice de ella que es «tenue susurro del aliento», estableciendo así su naturaleza —es un acto de habla—, su consistencia sonora —leve— y su procedencia (el *aliento* que, en su acepción metafórica ya cristalizada, designa la inspiración; y en la más literal, la respiración, un acto vital intuitivo y, sobre todo, cíclico, repetitivo). La ausencia de un posesivo —no se dice «mi aliento»— incide en subrayar la autonomía de acción —respecto al Yo— de una palabra que «apenas significa», rasgo este —entendido como falta de referencia— que, para nuestra autora, es esencia de la expresión lírica:

Lo que a mi juicio busca la poesía es anonadarnos en esa especie de nada que no es una falta de consistencia sino de referencia, situación de la que (con torpeza e ingenuidad, porque no hay otra manera de decirlo) ha escrito el más alto poeta que conozco: «Entréme donde no supe, y quedéme no sabiendo»²¹.

La actividad de la palabra comienza justo antes del amanecer, en el momento previo al régimen diurno, designado aquí mediante «la alondra primera», metonimia de un canto que siempre anuncia el fin de la noche. La imposibilidad de una conjunción amorosa con el Tú para que, como en otras ocasiones, *apiñe* la noche bajo el embozo, parece estar en el origen de la actividad *tejedora* o *textual* de la palabra: empleando como material la desesperanza del Yo, realizará la trama de una tela que, en el verso 8, coincidiendo con el final del enunciado, ya es confección acabada, «hechura» poemática.

²⁰ Antonio García Berrio, *Teoría...*, ob. cit., pág. 505.

²¹ Discurso de María Victoria Atencia ante la Junta de Andalucía, ob. cit.

Pasemos a examinar B12, donde, por medio de los dos puntos y a modo de corolario de las dos acciones anteriores, se nos ofrece otra oración de relativo sin antecedente, con forma de aforismo: con ella el Yo define su propio *hacer* universalizándolo, de modo que la actividad de la palabra referida en B11 queda implícitamente ligada a su ser, a su propio aliento («contra sí se debate el que combate a solas»), aun cuando su funcionamiento sea más bien autómata e independiente del Yo consciente. Adviértase cómo mediante una paronomasia que insiste en el lexema *batir* se consigue representar, también en el plano de la expresión, lo reiterado de una lucha que, al no encontrar referente externo (*com*-batiente), se vuelve necesariamente interna y verbal, un *debatirse* reflexivo que conlleva la geminación del sujeto, su desdoblamiento en dos instancias:

- Por un lado, en el Yo que nos habla en el texto y cuya actividad es fundamentalmente racional: *define* (al Tú, a la palabra, a sí mismo), *extrae* conclusiones en los dos corolarios, y fracasa en su persecución del Tú, en su intento de llegar a la conjunción con un referente concreto;
- Por otro lado, en la palabra —el Yo no-racional de otros poemas— para cuya actividad autónoma se establecen dos fases por medio del uso metafórico en el ámbito de la creación literaria de términos pertenecientes a la isotopía del tejido («tejer», «trama», «hechura»).

La primera fase comprende la tejedura —mediante su enunciación— de la aún frágil trama de la tela-poema (B12); para ello se empleará como material la «desesperanza», es decir, el estado de ánimo del Yo derivado del repetido rechazo amoroso enunciado en los dos primeros versos de B11.

B2, el siguiente segmento textual, constituye la última etapa, la de la *hechura* o confección definitiva: la coincidencia entre el final del proceso tematizado y el de la enunciación establece una identidad entre el sintagma «mi poema» y la totalidad del texto que acabamos de leer, homologándolos.

En el v 7, mediante la violenta anteposición del adjetivo sustantivado *amante* que lo convierte en vocativo, en 2ª persona, de nuevo se subraya al inicio del segundo segmento discursivo el *hacer* del Tú, en este caso, *amar*: su posición versal lo vuelve ahora equiparable al *apiñar* la noche de la secuencia anterior. En este v 7, además, la actividad del Yo, que *persigue* a un Tú concreto, referencial, se contrapone

—por infructuosa— a la de «mi poema» (B22, v 8), que *sí encuentra* su hechura en el vacío del Tú. Y como prueba tangible de la verdad literaria de esta expresión paradójica —*hallar* donde nada hay— se nos ofrece el propio texto que acabamos de leer: su saber hacerse a sí mismo desmiente, superándolo, el discurso del Yo, distinguiendo nítidamente entre el personaje que habla y «mi poema» surgido de la nada. Se escenifica aquí una diferenciación de la que es bien consciente Atencia cuando afirma: «Sé que [el poema] se superpone a su autor, porque rechaza cuanto sobra a su redacción exacta, con una voluntad distinta a la de quien lo escribe; una voluntad de redacción que el autor debe, trabajosamente, descubrir»²².

Y es que la otra *noche oscura* a la que apela el título, esencialmente sanjuaniana, es este camino textual, este poema-*hechura* al que queda indisolublemente ligada por la rima, elemento distintivo por excelencia de la poesía.

²² Discurso de María Victoria Atencia ante la Junta de Andalucía, ob. cit.